

Vasquismo e internacionalismo en la obra de Peña Ganchegui

El arquitecto guipuzcoano Luis Peña Ganchegui nació en Oñate en 1926 y se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1959. Fue la suya una promoción muy significativa, con Fernando Higueras, José Antonio Ridruejo, Miguel Oriol, Eduardo Mangada, Carlos Ferrán, Javier Feduchi, Emilio Chinarro... Muy cerca de la de 1961, con Rafael Moneo, Juan Daniel Fullaondo, Dionisio Hernández Gil,... Todos ellos eran posteriores a Carvajal y a Fernández Alba, y bastantes estaban muy directamente relacionados con un Sáenz de Oíza, que, en aquellos momentos, empezaba a abandonar el racionalismo radical que había practicado con tanta intensidad para dedicarse al organicismo.

Todos los nombres citados representan este giro; o bien, como Peña y los de su edad, se inician a la profesión ya fuera de la estricta *arquitectura moderna*, identificada entonces con el *estilo internacional*. Es una cuestión bien conocida, tanto en el panorama extranjero como en el español: la institucionalización del racionalismo producida después de la segunda guerra mundial va a provocar una revisión que podemos representar de modo excelente con la figura de Aalto.

Aalto y Wright fueron los arquitectos *orgánicos* más significativos para los españoles, claro está, y concretamente, para los formados en Madrid, como es el caso. Pero, más importante que estas referencias es algo que está contenido en ellas: el organicismo fue plural, como se comprueba en las obras de los arquitectos citados. A nuestros efectos sólo es preciso recordar ahora dos de las versiones de esta pluralidad: de un lado, el acercamiento a una nueva visión de lo tradicional, expreso en la primera época de Wright (pensemos que estamos hablando del siglo XIX y de principios del XX y encontraremos así tres medidas, la muy asombrosa del gigante estadounidense y las de los retrasos europeo y español) y en las obras de Aalto que, ya desde Villa Mairea, había iniciado lo que podía entenderse como una versión moderna de la tradición. Aunque en España (en Madrid) lo definitivamente decisivo fueron obras como las del Ayuntamiento de Saynäsälo, tan propias para ser aceptadas en una cultura que había desconfiado de la modernidad en clave racionalista desde un primer momento, y que se apresuraba así a abandonarla después de una efímera recuperación.

De otro lado, estaba una condición *orgánica* contraria, aquélla que competía con el *estilo internacional*, no en recobrar frente a él cuestiones históricas, tradicionales, populares o locales, a modernizar y utilizar, sino en ofrecerse como la *verdadera arquitectura moderna* en el sentido *zeviano* de la superación del racionalismo. Aquí podemos recordar las conocidas obras de Wright que, arrancando desde la Fábrica Johnson, culminaron en el Museo Guggenheim y que abrieron el camino a producciones de Eero Saarinen, de Utzon y de Sáenz de Oíza.

Cierto es que no nos interesa demasiado esta versión al pensar en Luis Peña, quizá tan sólo en lo que hace a una primera realización, la de la *Torre Vista Alegre* en Zarauz (con J.M. Encío, 1959-60), relacionada también con el *nuevo brutalismo*, pero contagiada de una condición formal plasticista, ligada al hormigón y a la expresión de éste, que nos remite asimismo a Le Corbusier. Mucho eclecticismo –se pensará–, pero así eran inevitablemente aquellos tiempos, y mucho más en España, donde el retraso en practicar la arquitectura moderna se agravó con la poco afortunada pasión monumental de la posguerra civil e hizo que tantas cuestiones que en el extranjero habían sido sucesivas se superpusieran aquí de forma intensa. Un eclecticismo no muy reconocido como tal al quedar escondido bajo la búsqueda de una arquitectura moderna más *cierta* u oportuna.

Pero para encuadrar a Peña de un modo más completo y dibujar así la plataforma desde la que buscará una arquitectura propia de su país por medio de una interpretación extremadamente personal (si premeditada o no en este aspecto, él lo sabrá) deberíamos recordar también la influencia que la arquitectura italiana de la generación de Ernesto N. Rogers tuvo en la España de los años 50 y 60. Este influjo era transmitido en aquellos tiempos por los catalanes, de un lado, y referente sobre todo a las áreas milanesa y veneciana –BBPR, Albini, Gardella,...– y, de otro, por los *madrileños* (valga la simplificación) que habían sido pensionados en la academia española o que habían estado en contacto con Roma –obras de Ridolfi, Quaroni, Muratori,...–. El problema de la edificación nueva en las ciudades antiguas (tan importante después de la segunda guerra mundial cuando los arquitectos protagonistas del racionalismo en la época de Mussolini tuvieron el trabajo real en los cascos viejos, en las ciudades existentes, en el campo,...) se trasladará a una España

con un historial bien diferente, pero cuyos arquitectos estaban muy dispuestos a desconfiar del racionalismo, aunque fuera por razones bien distintas de los italianos, y a dejarse guiar por ellos.

Quizá sea éste el momento oportuno de referirse a Oriol Bohigas como principal *inventor* del mito de la periferia peninsular que oponer al centralismo madrileño. Pues Oriol, para reforzar su idea nacionalista y catalana en la versión arquitectónica echó mano de otros apoyos –de otras naciones–, encontrando en Euskadi el caso de Luis Peña Ganchegui, un hombre de sentimiento *abertzale*, y en Portugal el de Alvaro Siza Vieira, otro nacionalista. (Para Siza este descubrimiento catalán y español –que no sólo se debió a Bohigas– fue un verdadero lanzamiento de su figura).

LAS CASAS DE LLUVIA

La operación de Bohigas fue adelante con la creación de la Escuela de Arquitectura de San Sebastián, que primero era una filial de la de Barcelona. (Peña fue casi obligado por Oriol a ser profesor titular y luego acabó de catedrático. Pues hablando con quien esto escribe, explicaba que el había hecho arquitectura precisamente para no ser funcionario del Estado). Pero todo esto fue muchísimo después de su vuelta a Euskadi después de titularse.

La primera obra, la torre en Zarauz (con Encío, en 1959 y a la que ya nos hemos referido) representa una opción, la modernidad radical y la independencia frente al lugar, posiciones que fueron inmediatamente abandonadas, como enseguida se verá. Una independencia que tiene el doble carácter de tipológica (en cuanto a la idea de torre) y de volumétrica y figurativa. La disposición de las unidades de viviendas es muy compleja, en tres niveles, que se reflejan al exterior, lo que, con la presencia de la estructura y de la cubierta, origina un brillante y moderno volumen extraordinariamente plástico. Ello le valió los elogios de César Ortiz-Echagüe', así como ser una de las poquísimas ilustraciones de esta época que Carlos Flores incorporó en la edición castellana de la Historia de la arquitectura moderna de Benévolo.²

Después de esta primera experiencia, Peña pasó a ser *arquitecto de pueblo* y empezó en Motrico, el lugar de su niñez, donde construyó una gran cantidad de edificios de vivienda colectiva. En ellos se mezcla una preocupación por lo tradicional con la idea de las preexistencias

ambientales. Entiéndase que lo tradicional es entendido como popular –la arquitectura popular ha sido un mito muy fuerte: común a los académicos y a los modernos, y, dentro de éstos, a los racionalistas y a los orgánicos– y tan intensa es la idea de construir Motrico en armónica relación con lo que ya era que con alguna frecuencia resulta difícil distinguir sus edificios del entorno. Hay así un Motrico de Peña, casi inventado por él, donde fue ensayando lenguajes diversos. A primera vista no se sabe bien si va buscando aquél que más le convence, persiguiendo una variedad que volviera más pintoresco el paisaje urbano, o si se acomoda al lugar concreto. A poco que se observe se verá que se trata de las tres cuestiones, pero sobre todo de la última.

Así puede verse la Casa Aizpurúa (1962-64), muy cerca de la iglesia de Silvestre Pérez, y en la que la volumetría *popularista* se hace extrema, aunque sea siempre con un lenguaje moderno. La agrupación de viviendas Aizetzu (1964-65) es otro de los ensayos, muy logrado, y ahora completamente distinto por su inserción casi campestre, y en donde el uso de la teja árabe, la pintura blanca y las terrazas con barandillas de tablas de madera que caracterizan la anterior se ve ahora transformada por el uso del ladrillo y del hormigón visto, la cubierta de pizarra y los balcones y terrazas con elementos distintos. De Motrico son también las viviendas Urresti (1964), en las que la localización y el terreno las hicieron más simples y más libres: un bloque lineal, con cubierta a dos aguas, señala uno de los extremos lingüísticos de esta serie de trabajos. En cuanto tal extremo, este edificio está acompañado por el del conjunto Iparraguirre (1972), en el que un lenguaje más urbano y relativamente relacionado con el racionalismo histórico se introduce en unas masas volumétricas, como casi siempre muy fracturadas. Probablemente se debiera a que la época (los primeros setenta) había hecho aparecer el racionalismo de nuevo. El otro extremo es el de la casa del Puerto (1970), en la que galerías acristaladas se mezclan con huecos en arco, tal y como si se anticipara lo que se conoció como el *post*, y siempre basado en alguna presencia próxima. En el medio, las viviendas Arrasate, o las Casas rosas (1968). Tanto en el grupo Aizetzu como en el Iparraguirre es de destacar el hecho de cubrir los patios –de acceso o no– con cubiertas de vidrio, lo que es tanto una solución funcional como un homenaje metafórico a una tierra cantábrica, caracterizada por la lluvia.

LA CASA ES UN TEMPLO

De esta época (1966) es la conocida casa Imanolena, también en Motrico, pero aislada y con vistas al mar. Es ésta una casa curiosa, y representa un tipo que se repetirá en España, con muchas variantes, ya en los años 70. Es una casa ambigua, pienso que deliberadamente ambigua, pues mezcla una condición de *templo moderno* –de clasicismo– con una voluntad vernácula, cosa no tan rara, en realidad, y que nos remitiría a tantos; a Asplund, por ejemplo, aunque es poco probable que Peña pensara en él.

En los soportes de la estructura hay algo de la interpretación *miesiana* del pabellón clásico: periféricos y evitando las esquinas, con *capiteles* recordando algunas ocasiones del maestro alemán y con *basas* rehundidas, éstas *aaltianas*. Pero la cubierta, promediando entre clasicismo y arquitectura popular, es de teja, simultáneamente a cuatro aguas y a dos, enseñando una suerte de frontón. La anchura necesaria para la casa genera un patio interior, cubierto de cristal como es costumbre en nuestro arquitecto y que resulta exótico tanto para Euzkadi como para esta casa templo, si bien tiene una misión bastante clara, además de la estancial: dar luz del sol a un salón que está orientado al norte para mirar al mar. La existencia del patio recuerda el curioso supuesto del arquitecto italiano Luigi Canina (1795-1856), que dibujó patios interiores en sus reconstrucciones ideales de templos griegos³. Este patio enlaza físicamente con la gran estancia y con el pasillo de las habitaciones y tiene un corredor alto que permite usar los espacios bajo la cubierta.

Resulta atractivo que a la casa no le falte un podio o estilobato, incompleto, de un lado, y ampliado, por otro, para responder a los desniveles del terreno y dar usos externos, cubiertos y descubiertos. Esta plataforma aloja el garaje y el acceso de coches y peatones, así como algunos espacios auxiliares, según Peña “*para realzar el concepto de casa-refugio*”⁴, pero que recuerda asimismo, y otra vez, a Mies van der Rohe, como es el Museo de Berlín: podio y templo moderno.

Toda esta complejidad favoreció la casa e hizo de ella una obra maestra muy representativa de su autor. Se presenta con un lenguaje propio, conseguido más allá de las múltiples referencias citadas

—a las que podemos añadir la de Wright⁵— y que tuvo una notable influencia cuando, en los años 70 y primeros 80, tantos arquitectos españoles se plantearon el proyecto de una casa en pabellón.

IDEALISMO Y REALISMO

Otra experiencia residencial interesante fue el de las viviendas en Oyarzun, construcciones residenciales colectivas realizadas para el mismo promotor a lo largo de los años 70. De nuevo se ensayaron lenguajes capaces de evocar lo tradicional o vernacular en versiones modernas, y de nuevo la complejidad volumétrica y su diversidad originan un *pueblo de Peña* dentro de Oyarzun. En cuanto a las planimetrías de la residencia colectiva, tanto las correspondientes a éstas como las ya citadas son relativamente convencionales. Bien dispuestas, pero sin invenciones propias y también sin que se de paso en ellas a otra cosa que no sean las ordenaciones modernas.

En Oyarzun merecen destacarse sobre todo las Viviendas Múgica (también llamadas Casa Arrigain, de 1964), más tempranas que las anteriormente referidas. Su singularidad es manifiesta en la obra de nuestro autor, aunque a primera vista pueda no parecerlo: un edificio exento, de planta cuadrada, con la escalera en el centro, también cuadrada, cubierta por un lucernario, con tejado a cuatro aguas. Los muros portantes se retranquean en la planta baja y soportan una estructura horizontal de hormigón que, a su vez, forma el nuevo suelo en que los muros superiores se apoyan. Con vigas formando una cruz griega dentro del cuadrado, dobles para dejar pasar las bajadas pluviales —en el extremo y vistas, participando intensamente de la composición exterior, casi monumentales— y las de aguas negras —internas—, la simetría central se acentúa y su radicalidad se intensifica mediante las terrazas corridas a lo largo de los cuatro frentes.

Ignoro si el aspecto engañará a alguien, pero la propia descripción que se ha hecho y los planos evitan todo equívoco: aquí de *popular*, de *vernáculo*, de *vasco*, no hay nada, o casi nada. Podemos enlazar a Peña con el idealismo de un Kahn, y, en general, con aquellas visiones de los años sesenta⁶ que se interesaron en estas composiciones de carácter extremo y que se convirtieron en una forma de hacer que, en otros usos o en los mismos, fue empleado también más adelante.

No obstante lo dicho, de ningún modo ha de creerse que se ha sacrificado algo, funcionalmente hablando y en todos sus aspectos. En el interior del cuadrado, las plantas se han dispuesto con toda corrección, salones y cocinas miran al sur con grandes cristaleras y las dos viviendas tienen tres orientaciones. Idealismo y realismo se compatibilizan⁷.

No son tradicionales ni populares las composiciones centrales. Son, en todo caso, académicas, o neoacadémicas; *kahnianas*, si se prefiere. Pero algo hay de popular o de tradicional en este edificio, y es la observación de como un elemento delantero, una suerte de filtro visual continuo, hace que no importe el hecho de que, en un segundo plano, las cosas aparezcan desordenadas: ordenadas por la función. Las terrazas corridas delante de los cerramientos internos, de desigual composición, no atentan a la unidad del volumen. Y añaden un cierto pintoresquismo —el propio de todo elemento residencial— que Peña parecía desear. Pero la observación —real o intuitiva— puede hacerse con respecto a los patios clásicos: las columnatas o arquerías perimetrales hacen que no importe el orden de los huecos en el muro trasero. Es algo propio de los patios y no de los pabellones exentos, pero a estas alturas ya hemos visto que hay un interesante juego, y hasta una mezcla, entre *claustros* y *templos* en la arquitectura del guipuzcoano, que tantas veces parece darle la vuelta al guante.

MIGRACIONES DE FORMAS

Ya hemos visto estas migraciones de unos edificios residenciales a otros, pero, más allá de la vivienda, resulta curioso ver como las mismas formas practicadas en aquéllas se utilizan para otros usos, confirmando la existencia de una doble intención, la paisajística, vernacular, etc., que se ha venido tratando, y la formación de un lenguaje propio, al inicio insinuado. Así vemos como éste opera en el atractivo Colegio María y José, en Zumaya (con Eduardo Mangada, 1967), en donde cubiertas a cuatro y a dos aguas, lucernarios acristalados, volúmenes expresivos y fracturados,... forman el ropaje de una disposición de conjunto que puede llamarse tradicional en cuanto se configura como un organismo en torno a un patio —el de juegos— y al que quizá el tratarse de un colegio de religiosas se deba también el cierto carácter conventual que dicha disposición

alcanza. Confirmando esta interpretación, la memoria de los autores⁸ llama *claustro* a las galerías cubiertas que rodean el patio.

El tema religioso propiamente dicho fue realizado una sola vez por Peña, en la iglesia de San Francisco en Vitoria (1968) y puede decirse que también es una migración formal –un invariante propio– al tratarse de una planta central, de un cuadrado cubierto a cuatro aguas y con lucernario. Pero hay en ella ecos del expresionismo y de Frank Lloyd Wright, de Mies –en los soportes internos–, y la disposición es especialmente curiosa: se accede en diagonal, doblemente, y la planta se orienta del mismo modo; el altar está prácticamente en el centro sin que su posición vea disminuida la cabida ni se desprecie el espacio trasero al ocuparlo mediante un coro. El acceso principal es el que está tras este coro dando paso a un deambulatorio, que permite acceder a la nave y a la serie de aulitas escalonadas que se suceden a lo largo de aquél.

El espacio interior es de notable interés al combinar tres materiales –hormigón, acero y vidrio– y resolver la luz de modo muy atractivo, sobre todo al invertir el lucernario, replicar la cruz y señalar intensamente el altar. El volumen externo se vuelve especialmente expresivo y lleno de matices, entre los que destacan el modo en que se resuelven las entradas, como las otras dos esquinas dialogan con ellas mediante una incisión en la cubierta, o como también otras muchas incisiones individualizan las pequeñas aulas cortando el escultórico cuerpo bajo.

Las formas emigran también en alguna otra ocasión, como son las de los tejados en el edificio para almacenes de la Unión farmacéutica en Igara, San Sebastián (1977), que no toman los perfiles típicos de las naves, sino el de dos aguas con lucernario, clásico de nuestro autor y que se compatibiliza con la cubierta plana. El uso, y la fecha, han hecho intervenir el lenguaje racionalista que antes se rechazaba, así como el pavés que adquirió para Peña un papel muy importante.

Pues en los 70, Peña se vio influenciado por los ecos tan importantes que en España, y muy concretamente en San Sebastián, tuvieron las ideas y las arquitecturas en torno a la *Tendenza*. Revitalización del racionalismo, de los elementos urbanos tradicionales –calles, plazas–, del formalismo monumental. Ciertamente es que Peña, como otros de su generación estaban bien preparados para asumir todas esas cosas sin

caer en los excesos posmodernos, y bien puede decirse que era así porque su obra formaba parte de los antecedentes de estos contenidos en bastantes de sus aspectos.

PIEDRAS Y METALES

La obra de Luis Peña es muy grande y diversificada. Estas notas, aunque sean generales con respecto a ella, no pueden pretender abarcarla toda. Pero quedarían demasiado incompletas si no se refirieran a los espacios abiertos, entre los que destacan la plaza de la Trinidad (1963) y la plaza del Tenis en San Sebastián (1975-76, con Eduardo Chillida), la plaza de los fueros en Vitoria (1979, también con Chillida) y el parque de la España industrial en Barcelona (1981-85, con A. Pagola y M. Ruiz).

Construida la primera como celebración del centenario de las murallas de San Sebastián y de la expansión de la ciudad que ello significaba, la plaza orbita en torno a un frontón existente y a los deportes vascos, en general. Así, la aparición de gradas y tribunas y la necesidad de texturas pétreas en el suelo, crean un paisaje de piedra, tan armónico con los edificios antiguos y con las ruinas, como diferenciado por sus trazados y por la presencia del hormigón armado. El metal está en los mástiles de las banderas y en los capiteles de las columnas de las tribunas, un detalle emigrado aquí desde obras que ya conocemos.

Pero la verdadera *sinfonía* en piedra y metal es la plaza del Tenis. Allí, la piedra granítica es de Peña (valga la redundancia), y el metal, de Chillida. El *peine del viento* del escultor está compuesto por joyas para las que el arquitecto preparó el soporte, casi virtual, pues los metales preciosos se han atrevido a salir al mar. Este soporte alcanza, a mi entender, la emoción de los paisajes abiertos de los pueblos ancestrales, tal y como ocurre con algunas operaciones externas de Siza Vieira, como son los suelos de la Facultad de Arquitectura de Oporto. Por eso al guipuzcoano podemos tenerle por un gran paisajista, aunque sus ocasiones no hayan sido muchas. A la pareja Távora y Siza, y a la de Asplund y Lewerentz, podemos unir a Luis Peña Ganchegui, aunque no sea más que por este ejemplo. La emoción de las plataformas, las gradas, las escaleras, parecen remitir a los pueblos precolumbinos, si bien el placer de construir, de hacer físicas, las intelectuales curvas de nivel nos recuerda al gran Alvar Aalto. a integración

de las *piedras preciosas* (Chillida) y de las piedras del cantero es total en la plaza de los Fueros en Vitoria, preparada igualmente para los deportes vascos y provista así de frontón. El *Chillida*, ahora planimétrico y murario, parece derramarse por una superficie horizontal y generar un pozo misterioso, una cavidad mágica en la que las piedras escultóricas y las arquitectónicas –una escalinata– se abrazan. El resultado es bellísimo, si bien su apreciación más atractiva es a vista de pájaro, imagen de la que disfrutaban algunas casas contiguas. El resto de la plaza, al prepararse para los deportes, continúa con los graderíos y escalinatas e introduce en Vitoria un mundo, que por más ajeno a un ensanche decimonónico resulta extraordinariamente monumental. Un roble –símbolo sagrado de los pueblos cantábricos– se introdujo aquí como algo que era innecesario en los casos anteriores.

En el parque de la España Industrial, Peña y sus colaboradores ganaron un concurso –de la llamada *Barcelona de Bobigas*– que acusa tanto la impronta de la época como los invariantes a los que nuestro autor nos tiene acostumbrados. El edificio polideportivo recoge prácticamente todos los principios formales del volumen externo de la casa Imanolena y los traslada a Barcelona alojando un espacio único. De nuevo, un templo moderno, y esta vez con soportes en las esquinas, esto es, sin la *precaución miesiana*. Como si Peña hubiera querido decirnos en esta ocasión que *clasicismos nuevos* ya los había hecho él muchos años antes.

CODA

La carrera ha sido larga. Otro siglo ha llegado. El testimonio de Peña está escrito en la segunda mitad del siglo XX. Cuando tantas cosas que parecían seguras y definitivamente conseguidas se tambalearon y comenzaron a cambiar, a cambiar sin fin ni medida, como si el deseo de progreso permanente, tan caro a Zevi y a tantos, fuera ya no real sino vertiginoso, inexorable. Como si los tiempos de fronda fueran una galerna cantábrica siempre activa. Pero el mar, en el que Peña tanto se miró, seguirá mojando el granito y peinando el viento, pues si la vida es breve, las joyas de metal y piedra que allí se anclan son –casi– eternas.

1. César Ortiz Echagüe: *La arquitectura española actual*, Ediciones Rialp, 1965.
2. Leonardo Benevolo: *La historia de la arquitectura moderna*. Edición castellana de Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
3. Luigi Canina: *L'Architettura greca*, Roma, 1934. Reimpresión de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y el Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2003.
4. Santiago Roqueta: *Luis Peña Ganchegui*. Conversaciones. Editorial Blume, Barcelona, 1979.
5. Casas a lo Wright fueron comunes en la generación de Peña. Puede recordarse la casa de Lucio Muñoz en Torrelodones, Madrid, de Higuera y Miró (1962), y la casa Gómez Acebo en La Moraleja, Madrid, de Moneo (1964), ésta última más semejante en lo que tiene también de casa templo.
6. Pueden recordarse obras como las de los Smithson, como las del milanés B.B.P.R., o de Federico Correa y Alfonso Milá. Muy determinadas obras.
7. Las otras ocasiones residenciales son las viviendas en “Huerta del Rey”, Valladolid, 1984, no realizadas; en Carabanchel, Madrid, 1986 y las Abarka en Oñate, 1991. Ninguna de estos ejemplos tiene el interés de las de Oyarzun.
8. Ver el libro de varios autores, *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1958-1994*. Catálogo de una exposición en la Escuela de Arquitectura de San Sebastián, 1994.